

## 書評

稲賀繁美著

## 『絵画の臨界―近代東アジア美術史の桎梏と命運』

(名古屋大学出版会、二〇一三年)

二村 淳子

『絵画の黄昏』、『絵画の東方』に続く稲賀繁美氏の三部作最終巻として構想されたのが、本書『絵画の臨界』である。英語では *Image on the Edge* と表示されているが、表紙に書かれた「臨界」という言葉が目飛び込んだ瞬間、文明そのものの *critical point* に私たちが立たされていることを暗示された気がした。表紙は、須田国太郎の描いた華北・雲崗の殺伐とした風景。ここは漢族と異民族の領土の「臨界」である。

〈美術〉の境界が極めて曖昧になっていく今、もう既に絵画も文学も音楽も「安定した定常的な領域」にはいない。どこも同じ「警戒区」だろう。進歩史観によって綴られた美術史は、以前にも増してその空虚感と不毛さを露呈させていく。今こそ、日本が歩んできた近代を振り返り、絵画という平面に「無理やり畳み込まれているもの」を掬い広げ、平面と映る表層を整えるために払われている「代価や犠牲」を抉り出して分析してみる必要がある。これは、美術史における使命というより、

むしろ、人類の文明にかかわる急務ではないか。副題「近代東アジア美術史の桎梏と命運」からも、その緊迫感が伝わってくる。民族の運命が地理・政治・軍事的な環境と深く関係するのと同じく、絵画もこれら条件によって運命づけられている。歪みのトポスともいうべき、その「臨界」に注目し、揺らく〈美術〉の輪郭を覗取りつつ、東アジアの近代を描きだしたのが本書である。

まずは各部ごとに全体を概観したい。本書第一部「内と外から見た日本美術」では、欧州からの情報の到来と、近代西洋的な「絵画」の受容過程で発生した摩擦や葛藤が点検されている。そして、「他者としての美術」と「美術の他者」たる日本の内と外のせめぎ合いがいかなる現象を絵画に生じさせたかが論じられる。第二部「東洋美術の越境」では、岡倉覚三の役割の再検討を行うために、著者は、「東洋美術」というインド大陸を含む概念が形成されていくその臨界面に立つ。第三部「極東モダンイズムと東洋回帰」では、一九一〇年代から三〇年代にかけて、欧米文化への憧憬と同化が支配的になる極東において、その反動として惹起された「東洋回帰」の大潮流を、帝都のみならず、京都や上海も視野に入れつつ観測する。第四部「植民地朝鮮と『満州圏』をめぐる美術」は、植民地経営と美術の関わりが焦点となっている。既に蓄積が積み重ねられているこの分野に

おいては、ポストコロニアル批評のイデオロギー分析がしばしば用いられてきたが、筆者はその理論の陥穽を軽やかに乗り越える。第V部「文化政策と東西対話」は、第IV部の延長部にあたる。ここでは、西洋と東洋の価値観の橋渡しをしようとする「文化翻訳」を行った越境者たち——島村藤村、小松清、矢代幸雄、ヨネ・ノグチとイサム・ノグチら——の営みが素描されている。終章の「歴史の中の絵画作品の運命」は、本書全体をめぐめる通奏低音をはつきりと聞き取ることでできる箇所だ。ここでは、「戦争画」と「平和画」の狭間で作画した丸木夫妻の姿と、彼らの代表作《原爆の図》が、歴史に翻弄されるように、「鎮魂」から「抗議」「批判」へと役目を替えていく経緯が書かれている。ここに浮き彫りにされているのは、イデオロギーの道具としての絵画の命運である。

六〇〇頁以上にわたる濃厚な内容だが、その大きな山場となっているのが、第IV部と第V部だ。IV部は華北と朝鮮半島で形成された表象に、V部は支配と被支配の複雑な狭間に置かれた日本人の営みに焦点が当てられているが、両章とも同じ問題意識から論じられ、「臨界」ぎりぎりの崖っぷちで表象した者たちの営みと、その過程で生まれた数々の出来事が綴られている。例えば、佛印進駐期にハノイに創られた「日本文化会館」の顧問であったにも拘らず、虐げられた者たちが培う文化的矜

して、腫れ物を作った後には大きな疵痕が生じるけれども、その種痘のおかげで体全体は病気から逃れることができます。民族を裏切ったり節操を曲げたといつて、今六堂と春園のような人が本国で非難的になつていますが、そのかたがたが皆さんのようにこの民族、この国を愛さなかつたなどとは万が一にも思わないように。そのかたがたはいわは種痘の役割を果たしているのです。誤てる時代の熱病の中にある全民族に代わつて、腫れ物になり化膿した犠牲者たちなのです」（三八一頁／金素雲『天の涯に生くるとも』崔博光・上垣外憲一訳、講談社学術文庫、一九八三年、二八一頁）。

文化摩擦の中で一生を終え、自身も「親日」と弾劾されていた金の言葉には含蓄がある。摩擦による炎症に伴う細胞壊死によつて発生した自己分解産物や外部の菌を取り込んで形成される膿。「膿」は「熟み」と同源だ。赤くはれ、皮膚には傷が残るかもしれないが、その中は次第に自然治癒し、やがては内部に抵抗力が宿されていくはずだ。金のこの言葉を受け、「詩の翻訳は可能か否か」などといった高尚な議論の代わりに、定義からして「化膿」でしかない詩の翻訳の、そして文化の翻訳と変容の実態を詳らかにしたい」（三八二頁）と言う一文は、小気味よく評者の胸に響いた。「文化の翻訳」という表現から、

持を共有したいと欲した小松清。同様に、朝鮮総督の掲げる文化統治から決して自由ではなかつたが朝鮮王朝時代の美術工芸に魅かれた「民藝運動」の提唱者、柳宗悦。「アジアはひとつ」という言葉によつて長い間歴史に葬られた岡倉覚三。また、親子二代にわたつて東西二つの文化に引き裂かれた野口米次郎とイサム・ノグチ。

こうした越境表象の体現者を論じる場合、私たちは、ジェンダー理論、ポストコロニアル理論による分析の限界を知つておく必要があるだろう。興亜藝術構想の手先としての小松像、オリエンタリストとしての柳像、戦争協力者としての野口像を指摘することはあまりにも容易だ。表象の中に透けて見える植民地主義的な精神構造を糾弾・告発するだけでは「なおあまりにも不十分」（三八九頁）と筆者は言う。これは、いわば学術的オリエンタリズムという罠に囚われ、そこに安住してしまつている研究者らへの警鐘だ。「透け」を安全な外から眺めて指摘するだけでなく、絵画という平面の内部へと身を委ね、あらゆる先入観を捨てて表象の背後にあるものを把握しなくては意味がない。それを説くため、「親日」という負のレッテルを貼られた二人の文学者に対して語つた金素雲の言葉が引用されている。

「種痘というものがあるでしょう。病菌をわざわざ移植ホミ・バーバが提唱した「ハイブリディティ」と言う言葉が評者の頭を掠めた。しかし、ハイブリッドという言葉からは越境する文化の最終的な姿が専ら想起され、文化の翻訳／変容作業のドロドロとしたその過程を喚起することは難しい。生みの苦しみが暗示されている（膿）のほうが、文化の翻訳を表す言葉としてふさわしいのではないか。

「文化翻訳」を行つた越境者たちを語るこの部分（第IV部と第V部）には、国と国の間という臨界だけでなく、絵画と絵画ならざるものの（臨界）面への括目もある。応用藝術あるいは複製藝術と呼ばれた副次的な領域と美術という制度との間をすり抜けていくように確立された表現ジャンルの生成過程が照らし出されている。魯迅の推奨した木版画運動から生まれたプロレタリア藝術の発芽。民衆芸術という価値観を育むことになつた柳宗悦の民藝運動。また、西洋流に「美術」と「工藝」を二分化することを避けるため「巧藝」という言葉を提唱した岡倉覚三。「岡倉や柳が『東洋のモリス』と呼ばれ、柳の民藝が『美の無政府主義』と評されるのも故なきことではない」（三五四頁）。大芸術の権威を崩していくには、「西洋の美術という美的範疇および制度」とは異なる、「そこから疎外され、水面下に抑圧された周縁ジャンルが持つ転覆力」（三五四頁）が有効だ。こうした隣接領域間に生じる「転覆力」は、筆者が序章で提唱

する「海賊史観」というスリリングなキーワードに接続されていく。

冒頭に述べたとおり、この書は、三部作の最後の著として構想されている。一冊目『絵画の黄昏』は、西洋近代の内部での制度的崩落を描いたものだった。二冊目の『絵画の東方』は、西洋と東洋の間を往還しながらオリエンタリズムの延長線上にジャポニズムを据える試みだった。三冊目の本書では、先の二冊を受け、東アジア近代史の見取り図が描き出されている。全体を俯瞰すると、この三冊は、黄昏はじめから臨界状態までの、壮大な歴史絵巻そのものである。既に破綻していた近代西洋の「美術」の概念を受け入れ、その価値のもとに自国の文化を再編成した日本と東アジアの国が歩まねばならなかった道。そこには、歴史という名のもと、忌諱・隠蔽され続けてきたものがある。それらを閉じ込めるために、「美術」は、門外漢を寄せ付けない堅固な城の中で無菌化され、整えられてきた。「絵画は平面に棲まう。平面は定義として厚みをもたないが、それゆえに無限の厚みを包含する。深みがないからこそ、深淵を宿す」(五七五頁)と著者は言う。その二次元のバンドラの箱をこじ開けようとするれば、そこから飛び出してくるものは、表象による暴力や欺瞞、妬み、病的なナルシズムと行き過ぎたナショナルリズムといった負の要素ばかりだった。終章の「平和画家」丸

木夫妻による地獄画の数々は、まさにそれを象徴している。また、それらは金素雲の「膿」でもある。だが、丸木夫妻の目が覚め、膿も自然治癒していくように、未来を見通せる可能性が二次元の箱の中にも残っている。それこそが「無告の民」の思想―対話と抵抗のための創造力と度胸、従来線の引きを切り抜ける叡智と行動力―であることを本書は教えてくれた。